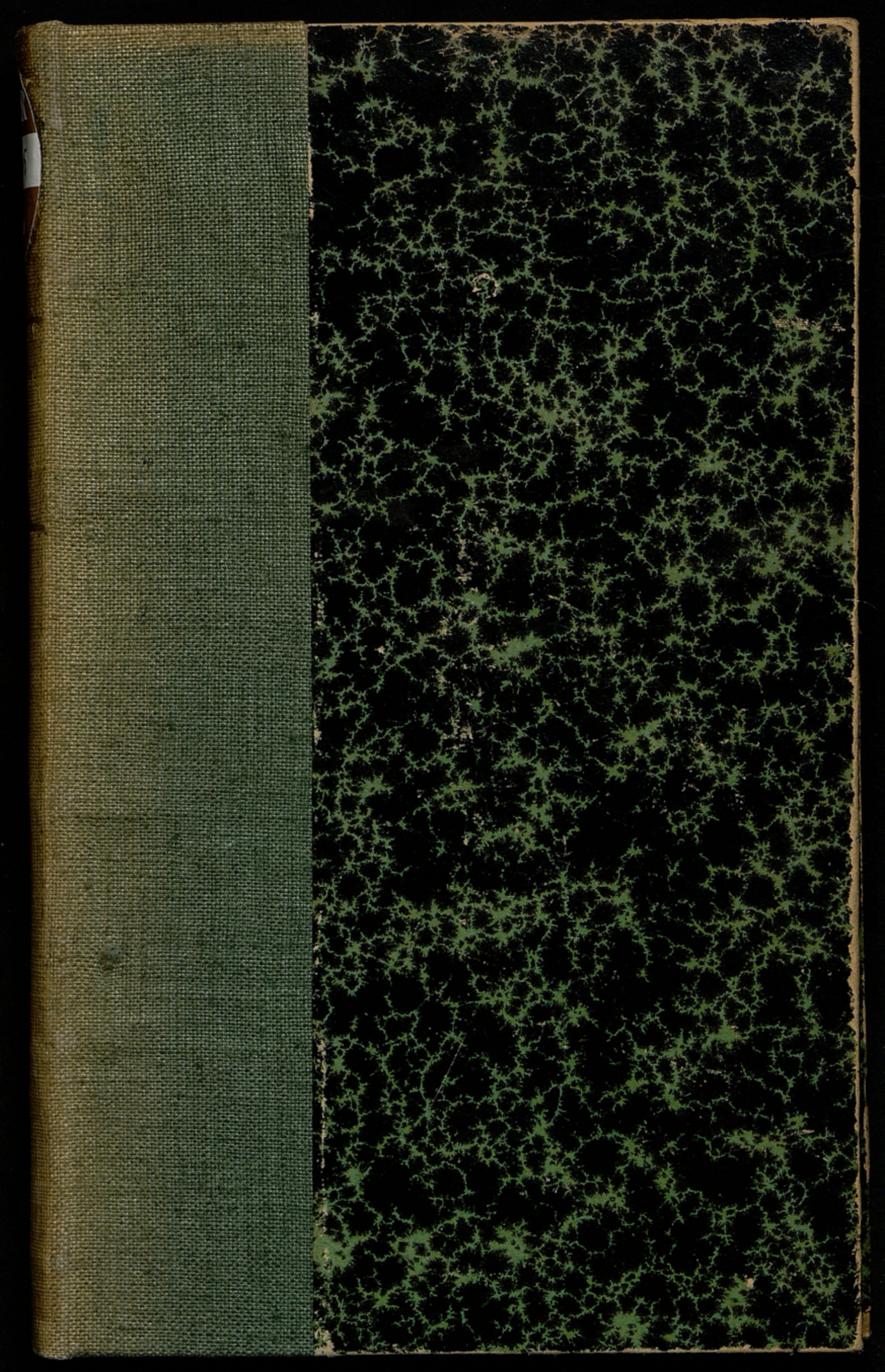
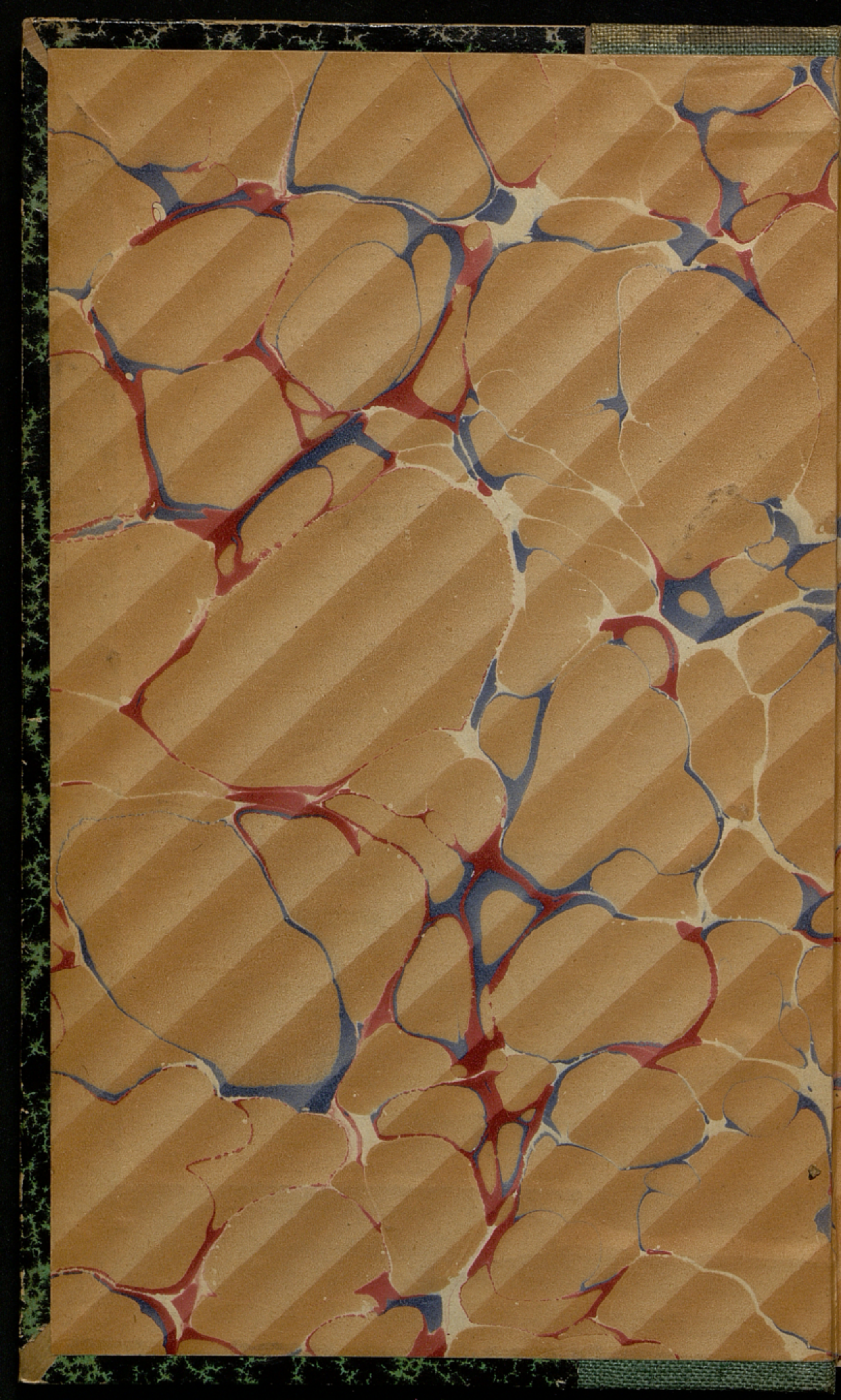
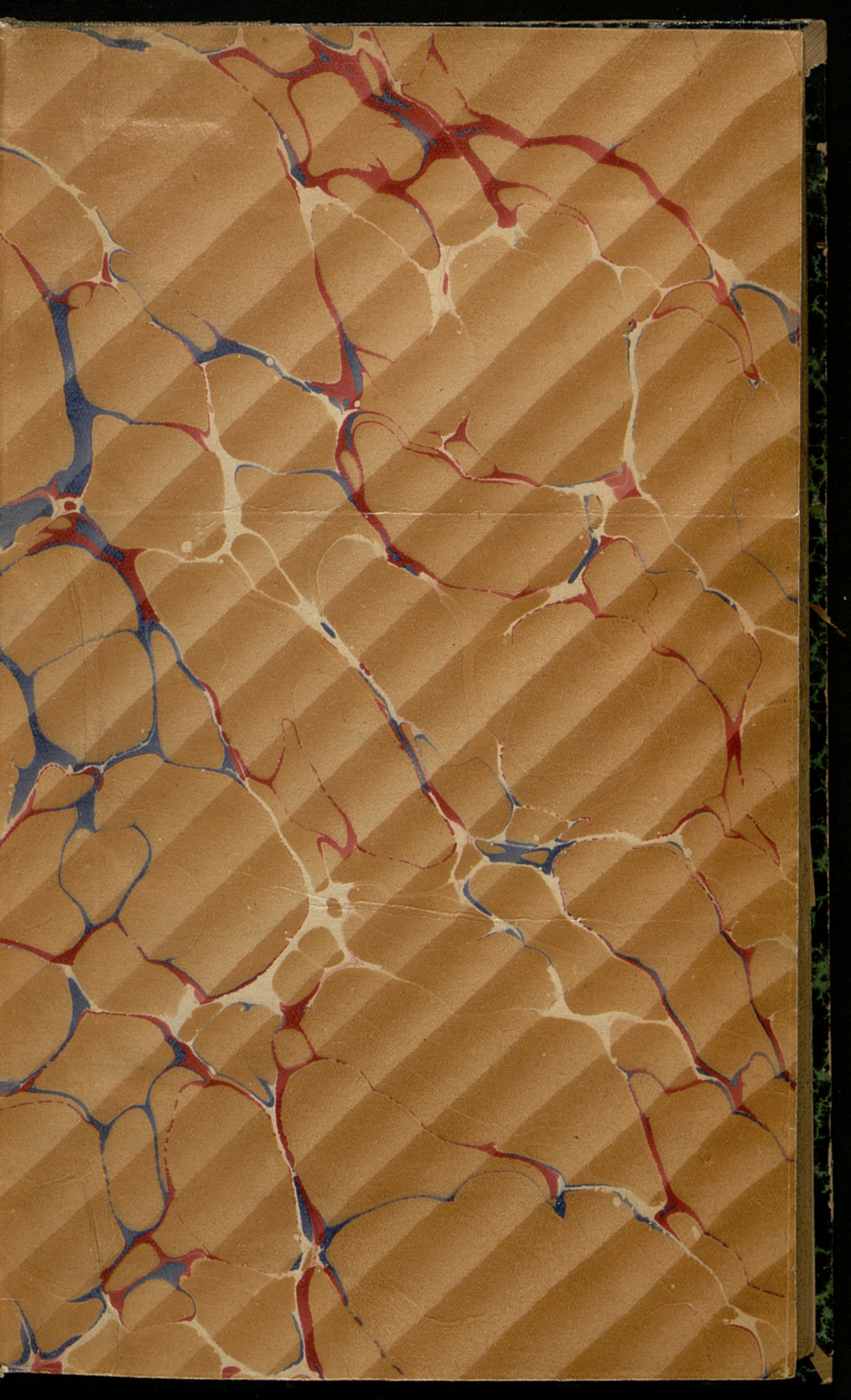
M. GRIVEAU

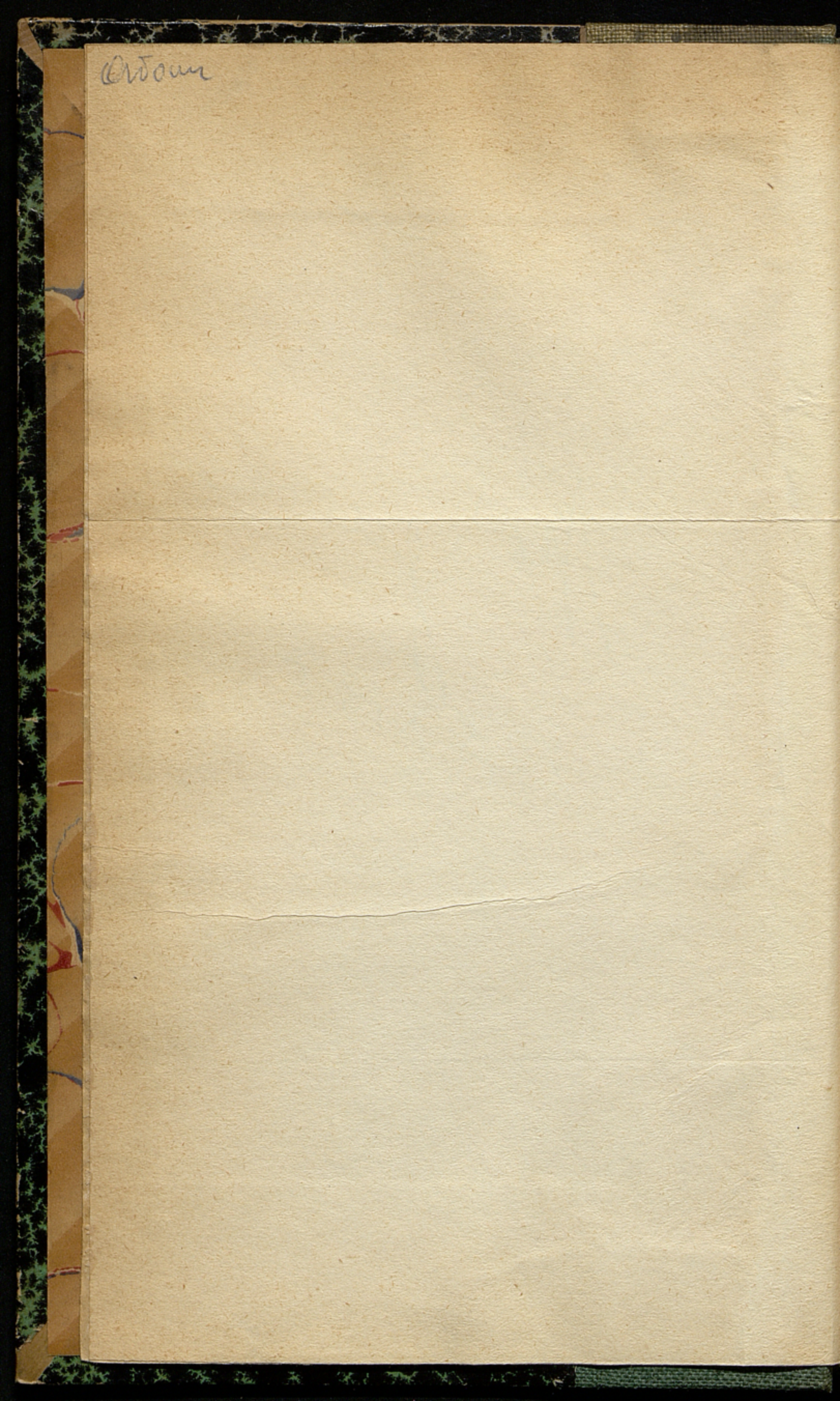
VARIA











L'INTERPRÉTATION MUSICALE

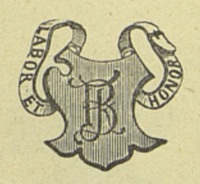
DE

L'ORAGE

Analyse de l'Orage de la Symphonie pastorale

PAR

MAURICE GRIVEAU



BOCCA FRÈRES ÉDITEURS
LIBRAIRES DE S. M. LE ROI D'ITALIE
TURIN
MILAN - ROME - FLORENCE
1896

L'INTERPRÉTATION MUSICALE

DE

L'ORAGE

Analyse de l'Orage de la Symphonie pastorale

PAR

MAURICE GRIVEAU



BOCCA FRÈRES ÉDITEURS
LIBRAIRES DE S. M. LE ROI D'ITALIE
TURIN
MILAN - ROME - FLORENCE
1896

Extrait de la *Rivista Musicale Italiana*, tome III, fasc. 4, 1896.

TURIN — Imprimerie Vincent Bona.

L'interprétation artistique de l'Orage [1].

Un travail qui n'a jamais encore été fait, je crois, serait de suivre la fortune d'un fait suggestif quelconque, naturel ou humain, dans les différentes formes de l'art. — L'*Orage*, par exemple. Il a suggéré, indirectement, des mythes, des *statues*, celles de Jupiter, de Vulcain, — et directement, des *poésies*, des *musiques*.

Disons un mot, d'abord, des suggestions d'art « *indirectes* ». Fait vraiment surprenant, ce furent les premières. On sait que l'art est, dans l'antiquité, étroitement uni à la mythologie. Les anciens cherchaient plutôt, dans leurs œuvres, à « transfigurer » les phénomènes qu'à « figurer » les émotions. L'effet les touchait moins que la cause, le *subjectif* moins que l'*objectif*.

Levant, ainsi, leurs yeux vers le ciel obscurci, puis illuminé par l'*Orage*, ils prenaient cette vue superbe et terrifiante des *éclairs*, de ces sillons brusques de foudre qui déchirent la nue, semblent précipiter le feu, du firmament à terre.

Là où nous autres, modernes réfléchis, adultes, mettons une comparaison, une métaphore, — eux, pleins de sève jeune et naïve, mettaient une sorte d'hallucination. Ils voyaient, dans cette demi-illusion qui nous en impose encore au théâtre, l'éclair en *zig-zag* comme le profil boiteux, vacillant, d'un dieu jeté du ciel, exclu de l'Olympe harmonieux pour sa difformité. Ce fut le mythe de Vulcain, d'*Hephaistos*.

(1) Sujet traité par l'auteur dans son Cours libre de Sorbonne, sur l'*Histoire esthétique de la Nature*. Le livre est en préparation.

M. Griveau

« Sa difformité »..... ce mot vous semble inattendu, du moment qu'il s'agit de *sublime*. Mais prenez garde que l'état d'âme de ces peuples enfants n'était pas le nôtre, à beaucoup près. Les Grecs, dont l'art est fait de sérénité, d'harmonie, regardaient certainement l'*Orage* comme un *trouble* dans l'eurythmie naturelle; tels nos marins qui s'épeurent encore, dit-on, des cierges allumés par *Saint Elme* à la pointe des mâts, — ils imploraient la main qui, derrière le nuage, se cache pour lancer la foudre, et dans ce « carreau » de foudre lui-même, brusque, infléchi, tortueux, leur âme entrevoyait le *Laid* rejeté par le *Beau*.

Donc, *Hephaistos*, gauche et boiteux, tombe en chute bizarre, sur le sol... Mais les anciens l'ont fait, sans beaucoup tarder, remonter dans l'Olympe, où, dès qu'il apparaît, sa figure provoque en l'assemblée des dieux un *rire* inextinguible, homérique.....

Que signifie ce rire? — Le *tonnerre*, — manifestation sonore de la foudre..... Vous vous étonnez? Le fracas du tonnerre, en effet, nous paraît imposant, non risible.

Mais ne jugeons point les anciens d'après notre conception, si supérieure, de la nature..... Et penchons-nous, avec un sourire d'indulgence séduite, sur ces délicieux enfantillages.

Souvent, au lieu du roulement grave, prolongé, presque musical, ou le précédant, vous percevez un craquement curieux, un bruit à la fois sourd et grêle, un crépitement qui fait songer à quelque rire satanique.....

S'il vous reste encore quelque doute, écoutez ce que dit Mr. Afanassief dans ses « *Vues poétiques des Slaves sur la nature* ».

« L'assimilation du tonnerre à un rire, dit-il, se rencontre dans les « poèmes des *Hindous*; chez les Slaves, les Germains, et autres « nations congénères, elle a produit les mythes sur le rire formi- « dable de Satan ».

Et Mr. Decharme, en sa belle « *Mythologie de la Grèce antique* », parle du dieu slave *Liechii*, devenu le génie des bois après avoir été celui des nuées orageuses. « Il a des éclats de rire qui s'entendent, « suivant les récits populaires, à 40 verstes à la ronde ».....

Voilà pour les suggestions d'art, plastiques ou poétiques, — *indirectes*. Il est temps d'arriver à ce stade chrétien, supérieur, où la

nature s'offre à nous grave, profonde et touchante, — *œuvre*, et non plus symbole, aimable, admirable en soi-même et comme émanation d'un seul Dieu.

Je laisserai, pour aujourd'hui, l'interprétation graphique, ou plastique, de l'*Orage*, et je m'occuperai seulement de son interprétation musicale.

Ce genre de traduction par les sons, les dessins d'orchestre, est, à mon avis, supérieur à tous autres: en effet, comme vous l'allez voir, il est, pour le moins, autant *psychique* que *descriptif* (je parle, naturellement, des chefs-d'œuvre); il ne peint pas exclusivement l'*Orage*; il peint, encore, — et surtout, les *sentiments* suggérés par l'*Orage*.

*
* *

Six musiciens de génie, de talent, — au moins, inégal, furent tentés par ce beau sujet. Dans la musique dramatique, je citerai Rossini, Berlioz, Wagner. Dans la symphonie (ou la musique pure, en général), Stiebelt, Mendelssohn, Beethoven.

Je caractériserai rapidement l'œuvre des premiers, me réservant, comme un plaisir, — et même un devoir à l'égard du génie, l'analyse détaillée de la *Symphonie pastorale*.

L'*Orage* qui traverse l'ouverture de « *Guillaume Tell* » est un épisode intéressant du drame en raccourci, synthétisé. Il offre, à mon avis, de grandes qualités, et quelques défauts; en tout cas je le trouve supérieur à l'amplification, qui lui succède, du thème de la « fanfare ».

Les quarante et quelques mesures par où s'ouvre la préface instrumentale, indiquent un progrès du style symphonique de Rossini. Ces longs arpèges ascensionnels, allant se reposer sur un doux thème interrogateur, à deux reprises différentes, puis le chant simple et calme du violoncelle, et le dialogue qui s'ensuit..... vous donnent l'impression que le sceptique et spirituel maëstro s'était laissé gagner par l'émotion, devant un paysage.

Mais si l'orage qui survient a du mouvement, est assez bien conduit dans ses lignes maîtresses, si sa logique musicale est claire, et facilement saisissable, — il faut avouer qu'on ne retrouve guère en ce

tableau classique les sensations que donne la nature. Et si je voulais préciser, je montrerais, dans les *dessins* adoptés par le maître, un souci de correction de la forme, et de symétrie, dont n'est point coutumier le *sublime.* Non pas que la pureté de contour et l'harmonieuse disposition des parties ne soient nécessaires, ici-même; et nous les retrouverons bientôt dans Beethoven. Mais la symétrie mélodique, harmonique de Beethoven, son *eurythmie*, pour dire le mot juste, est à celle de Rossini, un peu, ce que la géométrie fine et complexe des ondes et des vents, des nuages, des feuillages, des êtres, — est au simplisme des polygones réguliers, des cercles parfaits, des courbes élémentaires. Nous ne saurions trop le redire, le secret de l'art supérieur est dans le charme, l'abandon, l'illusion de la fantaisie. Et cette perfection que nous reconnaissons toujours à la nature émane, justement, d'un concert nombreux d'énergies, dont la figure résultante masque le travail sous la grâce.

*
* *

Vous pouvez comparer à cet orage relativement épique, solennel, l'orage presque idyllique, en miniature, du « *Barbier* ». Correct et pimpant orage artificiel, bien limité, bien arrêté de contours, réglé comme un joli ballet, — tel que le doux Fénelon en eût rêvé, sans doute, à l'usage de son dauphin.....

Paulo majora canamus. Il eût été surprenant que le maître en polyphonies expressives, Richard Wagner, eût laissé passer l'Orage sans le peindre. Aussi le «*Vaisseau-Fantôme* » est-il une tourmente continue. Aussi ce drame surhumain, la «*Walkyrie* », s'ouvre avec le vent déchaîné, les averses, les éclairs, les éclats de foudre. L'expression saisissante est atteinte, ici, par des moyens très simples, mais d'une ampleur et d'une énergie inusitées jusque-là. Un seul et même trait, en vague longue et double, d'un profil sévère et heurté, pareille aux lames d'Océan qui fatiguent les vaisseaux, — se répète, uniformément, douze fois, puis se coupe en tronçons,... se renforce, lance des fusées, comme des jets d'écume... Il ne figure point la mer, cependant, mais, pour traduire l'ascension et la détente des notes sur la portée, c'est le schéma le plus direct, le plus explicatif.

L'intention du compositeur est d'évoquer un paysage de tempête,

un site où passe l'ouragan, tandis que Siegmund, fugitif, cherche un abri..... L'oscillation du motif principal dit par conséquent, à la fois, l'état troublé, frémissant, — d'un *ciel* — et d'un *esprit*. L'homme et la nature sont fondus dans un seul tumulte sonore, et la description nous émeut, parce qu'elle est autant *psychique* que cosmique.

Mais voici qu'à l'élément naturel et *cosmique*, à l'élément *psychique* humain, se mêle un élément divin, *symbolique*..... Au paroxysme de l'orage, alors que l'orchestre, épuisé, n'a plus, avec les forces naturelles, qu'à faiblir, — une *voix*, très personnelle et tranchant sur la partition, se détache en clair sur l'obscur : c'est l'appel du dieu du tonnerre.

Cinq fois répété, sur des harmonies toujours neuves, ce thème attire la foudre sur le sol ; elle éclate, dans un fracas sourd de timbales et de cordes en *trémolo* ;..... pour mieux accentuer l'unité de plan, Wagner a pris, ici, le thème symbolique, et lui faisant décrire un vrai sillon sur la portée, transforme ainsi, génialement, la voix fulgurante en éclair.

A partir de ce moment, tout s'apaise, degrés par degrés, en un lent et majestueux *diminuendo*. La tourmente finit sur le dessin qui la commençait; son rythme saccadé, persistant, ne variant que pour croître, ou décroître, nous laisse haletants, surmenés ; — et pénétrant, avec Siegmund, sous le toit de la douce Sieglinde, notre âme, lasse, est prête aux admirables effusions d'amour qui vont suivre.

Je regrette que le temps me manque pour parler d'un très bel effet de tempête : la pittoresque et chaude ouverture de Mendelssohn, connue sous le nom des « *Hébrides* » ou de la « *Grotte de Fingal* ». C'est moins un orage, peut-être, qu'un tourbillon d'eau marine, une trombe musicale diaprée d'arcs-en-ciel, bondissant et rebondissant sur les parois de la belle caverne en basalte, un effet d'ouragan sans nuées, étincelant de soleil sous le souffle du nord, une tempête dans l'azur.....

J'ai hâte d'en arriver à l'orage le plus beau, le plus parfait, le plus émouvant, — le mieux préparé, qui se résout le mieux : celui de la « *Symphonie pastorale* ».

*
* *

On ne peut bien comprendre une symphonie, surtout une symphonie de Beethoven, si l'on n'est quelque peu rêveur. Et par « rêveur », j'entends celui qui, se promenant dans les champs, à travers prés, buissons, forêts, au bord des eaux, le long des haies, ne voit pas seulement des points, des lignes, des plans, des surfaces, des perspectives....., comme tout le monde, comme le vulgaire, — mais qui pénètre ce que j'appellerai *« la quatrième dimension »*.

Qu'est-ce donc que cela, la « quatrième dimension »? Oh! je ne fais, ici, nulle allusion à la curieuse hypothèse des géomètres..... Je parle au point de vue moral. La « quatrième dimension » est, pour moi, *la face profonde des choses,* cet aspect transcendant des figures sensibles, qui laisse entrevoir leurs rapports d'harmonie...

Le garde forestier qui, d'après une anecdote célèbre, empêchait un jour Beethoven de passer, répondant à l'auteur de la « *Pastorale* », qui s'était nommé, — « Beethoven? Je ne connais pas ce nom-là! »..... ce forestier n'était probablement pas un rêveur. A ses yeux, j'en suis sûr, les arbres étaient des baliveaux, et le vent qui mugissait dans leurs cimes, un vent d'ouest, ou d'est, et pas plus... Fait bien curieux, cet homme, son semblable, anatomiquement conformé comme lui, parlant la même langue, astreint aux mêmes infirmités, — mais qui s'appelait Beethoven, il voyait, il entendait surtout (avant sa douloureuse surdité), d'autres choses, en ce coin de bois réservé dont sa distraction l'empêchait de noter l'écriteau. Quelles étaient ces choses? — Les traces légères de crayon, jetées sur les pages réglées de son « *Skizzen-Buch* », répondent. Le peintre, sur son album, porte les contours et les masses, *élus*, sans doute, idéalisés, mais directs... Le musicien, lui, réalise une transcription surprenante. Ces profils allongés de tiges, sveltes et « rapides » en leur ascension, telles des colonnettes de cathédrale, — ces berceaux naturels de feuillages entrelacés comme des nerfs de voûte ogive, — ces rideaux de peupliers alignés sur le chemin, qui tremblent, — ces troupeaux qui passent, affairés, sous le ciel menaçant, ces beaux nuages blancs aux ronds contours, qui se cuivrent, ces frissons précurseurs, ces traversées d'oiseaux,... tout cela devient harmonie, mélodie, rythme, appoggiature, syncope.

Par quel miracle, direz-vous? — Celui d'une *métrique*, et d'une *prosodie* comparées, que tout musicien de génie porte dans son cerveau... Y a-t-il donc pour lui des plantes, des rochers, des côteaux, des sillons, des nuées, des paysans? — Non, mais des directions, des mesures brèves ou longues, des continuités, des interruptions, des arrêts, des entraînements, des exaltations magnifiques, et des dépressions sublimes de forces.

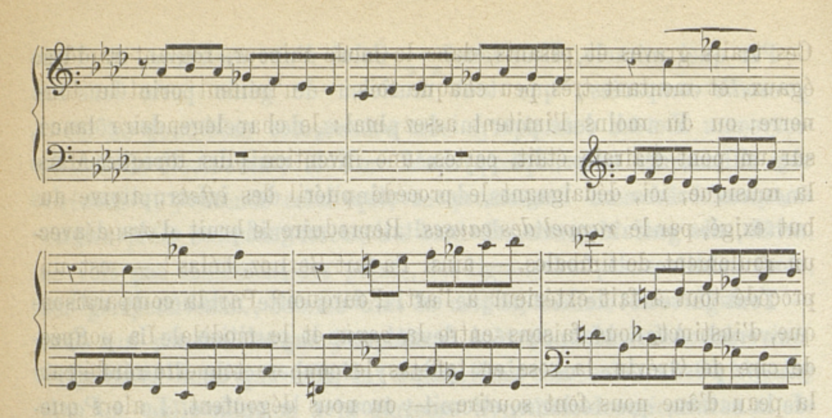
Tout le secret de la musique est là, dans cette notation du rythme universel. Aussi bien, ouvrant devant vous la partition de la « *Symphonie pastorale* », ne vais-je point y chercher cette illusoire copie de la nature, que réclame, et croit y trouver le profane. La « *Pastorale* » est un paysage, dit-on. — Soit..., mais on dit aussi qu'un paysage est un *état d'âme*. Or dans le tableau d'un *orage*, qui va passer devant vous, ni l'éclair qui brille, ni le tonnerre qui gronde, ni l'obscurité qui s'épand, ni l'eau qui ruisselle des nuages, ni les cris d'effroi, ni la fuite, ne se trouveront figurés..., mais seulement les émotions, et les contrecoups de ces choses. — Comme, au reste, ces émotions, communiquées de l'« en-dehors », se tracent, au dedans, en rythmes conformes et synchrones, la musique atteint à la fois ses deux buts, et dans un seul schéma sonore, elle rend le mouvement de foudre, et le mouvement d'effroi de la foudre.

***

L'assemblée des villageois s'est prolongée, dans l'exubérant *scherzo* de la fête, de la « kermesse »; le thème bien rythmé d'une naïve contredanse se reprend une dernière fois; il marche, allégrement, vers sa cadence conclusive, il y court.....

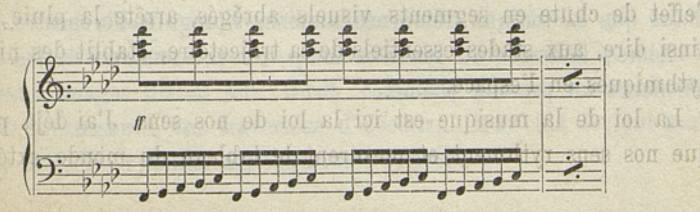
Un bruit lointain, et bas, mais qui tranche par sa tonalité étrangère, arrête instantanément les danseurs... L'archet des ménétriers reste suspendu sur la corde..., le thème ne se conclut pas. Tous écoutent... C'est le *tonnerre*. Un simple trémolo, d'un demi-ton plus haut que la tonique détournée, annonce l'orage à l'orchestre.....

Alors, haussées au ton nouveau, les voix nerveuses des violons énoncent un premier thème.



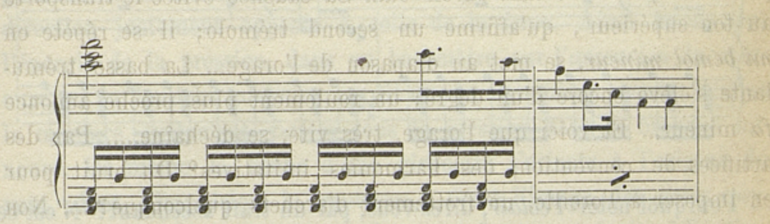
Son dessin toujours inclinant, en notes conjointes et piquées, et dans le ton voilé de *ré bémol*, — contraste avec les derniers traits du motif de la contre-danse, en ton joyeux de *fa*, montant par degrés disjoints, hardis, sveltes et bien liés. — La ligne, la couleur, tout est changé maintenant. La crainte plane. C'est, pour moi, le *« motif de l'appréhension »*.

Il est long, ondoyant et vif, à lignes mobiles, inquiètes : allure de pas effarés, courant sans savoir où... Sa cadence évitée le transporte au ton supérieur, qu'affirme un second trémolo ; il se répète en *mi bémol mineur*, se met au diapason de l'orage... La basse trémulante s'élève encore d'un degré ; un roulement plus proche annonce *fa* mineur... Et voici que l'orage, très vite, se déchaîne..... Par des artifices de convention, des harmonies imitatives ? Du bruit pour en imposer à l'oreille, un frottement d'archets quelconque ?..... Non pas, vous ne trouvez ici, même au paroxysme du trouble, que de purs moyens musicaux : trémolos ou batteries se sérient logiquement, harmoniquement, suivant un cycle de modulation « mélodique » ; joignez les sons d'appui qui les amorcent, et vous obtiendrez une ligne parfaite, significative en soi, un *motif*. Le premier éclat de l'Orage se traduit par des traits de basse répétés, en groupes de cinq doubles.



Ces traits graves et pesants, dans le mode mineur, roulant rapides, égaux, et montant très peu chaque fois, — n'imitent point le tonnerre; ou du moins l'imitent assez mal: le char légendaire lancé sur un pont d'airain était, certes, une invention plus topique. Mais la musique, ici, dédaignant le procédé puéril des *effets*, arrive au but exigé, par le *rappel des causes.* Reproduire le bruit d'orage avec un roulement de timbales, — ainsi l'a fait Berlioz, hélas ! — est un procédé tout à fait extérieur à l'art. Pourquoi? Par la comparaison que, d'instinct, nous faisons entre la *copie* et le modèle. La poupée de cire de Grévin, la rose en taffetas, le coup de tonnerre ronflé par la peau d'âne nous font sourire, — ou nous dégoûtent..., alors que cinq traits de crayon, tracés par Puvis de Chavannes, un lys simplifié, adapté au décor par Grasset, un dessin court de contre-basse, noté par Beethoven à la place qu'il faut, nous laissent satisfaits et conquis.

Vous m'entendrez donc si je montre, en la suite de traits descendants brefs, et bien espacés, qui dardent obliquement, parallèles entre eux, à travers l'espace aéré du médium, — une averse, l'averse idéale...
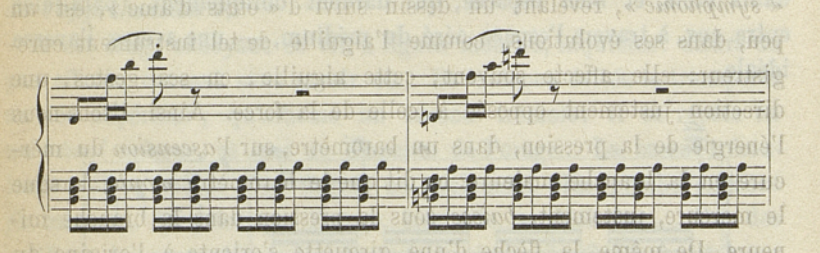


Qu'y a-t-il de si poétique, et de si saisissant dans l'averse? — Est-ce l'eau qui descend d'une chute soudaine, noyant tout, voilant tout objet d'un rideau à mailles verticales? — N'est-ce pas plutôt l'éclat fugitif, répété, le blanc reflet mat de ces raies, dont notre œil, alternativement, surprend la chute au sommet, au centre, à la base? — Or le motif beethovenien suit cette loi du regard: il fragmente l'effet de chute en segments visuels abrégés, arrête la pluie, pour ainsi dire, aux stades essentiels de sa trajectoire, établit des niveaux rythmiques en l'espace.

La loi de la musique est ici la loi de nos sens. J'ai déjà prouvé que nos sens rythment et mesurent le tableau du monde extérieur,

qu'ils transforment la continuité de l'en dehors — en *symétrie*. L'art musical est l'art du rythme par excellence: il saura, quand il est parfait, opérer pour nous le transfert des rythmes « visuels » en rythmes « auditifs »; et je note, ici, son succès, car, sans nous faire soupçonner le travail, et tenant sa science cachée, — par un dessin rompu, descendant, oblique, parallèle, il évoque la beauté de ces averses orageuses, promptes, étincelantes, rabattues par le vent comme un faisceau rigide de piques (1).

Ce motif « *de la pluie* », — je le baptise ainsi, sans malentendu, n'est-ce pas? — vous l'entendez *précipiter* par les violons en « *tutti* », sur la basse dont j'ai parlé, qui gronde et roule en groupes de cinq obstinés, durant 12 mesures... Et comme le torrent d'eau déversé, dans la nature, provoque, on sait, une décharge, — aussitôt le thème de pluie résolu, sur le grave, au ton de *si bémol mineur*, — jaillit, en arpège ascendant, le premier *éclair*, puis, un demi-ton plus bas le second.



Pourquoi noter l'*éclair*, direz-vous, par un trait ascendant? N'est-ce point contraire à la nature? Quand la foudre éclate, ou brille en la nue, le sillon court de haut en bas; la direction inverse est très rare... Je vous demanderai, à mon tour, pourquoi ce trait musical ascendant représente si bien, à votre esprit, l'éclair? De pur instinct, remarquez-le, tout compositeur traduira la lueur fulgurante par un geste sonore *montant;* ainsi procéda Rossini, en l'ouverture de
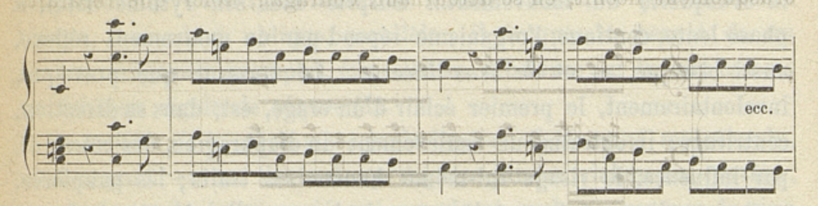
(1) On pourra m'objecter que Beethoven ne songeait pas, peut-être, à peindre *la pluie*, dans ce motif. — Je répondrai que le motif n'en est pas moins assez bien expressif de l'averse. Le compositeur écrit souvent sous l'empire d'une tendance secrète, qu'il peut être le premier à méconnaître. C'est ce que les savants nomment l'*intuition*, et les poètes, l'*obéissance à la Muse.*

« *Guillaume Tell* ». Et du premier mouvement, vous trouvez cela naturel. C'est un nouvel argument pour la fonction décidément subjective, et « *psychique* » de l'art musical. Ce qui frappe l'esprit (je ne dis pas « les yeux ») dans l'éclair, c'est la promptitude, la brusquerie du mouvement... Surpris dans son rythme vital, à phase lente, continue, l'organisme répond par un mouvement réflexe, aussi brusque, — et *de sens inverse*... Le tressaut que provoque, involontairement, le premier éclair d'un orage, est, dans sa direction, centrifuge ; il entraîne un soulèvement du diaphragme, des côtes ; et, par influence, le visage lui-même hausse ses traits ; les paupières, après un clignement, se relèvent, puis les sourcils ; la tête se dresse sur le cou ; souvent les bras se portent en haut..... Effet d'expansion naturel, après l'*arrêt* momentané, la contraction du courant vital...

Or tous nos gestes artistiques, c'est une loi, se règlent moins sur l'orientation du fait extérieur, que sur celle de nos propres réactions intérieures... La musique sans drame et sans paroles, la « *symphonie* », révélant un dessin suivi d'« états d'âme », est un peu, dans ses évolutions, comme l'aiguille de tel instrument enregistreur : elle affecte souvent, cette aiguille, en ses gestes, une direction justement opposée à celle de la force. Ainsi lisons-nous l'énergie de la pression, dans un baromètre, sur l'*ascension* du mercure en la branche majeure : on dit que le baromètre *monte,* lorsque le mercure, justement, *baisse* sous la pression dans la branche mineure. De même la flèche d'une girouette s'oriente à l'origine du vent, dont l'impulsion la repousse... C'est l'image des actes psychiques, qui, mouvements de réaction, sont *de sens contraire à l'action.* Le sanglot soulève le sein qu'oppresse la tristesse. Or, la mélodie pure, sans phrase, ne dira pas, le plus souvent, la menace, mais l'état menacé, la *défense ;* point l'écrasement du destin, mais le *ressort* de l'âme. Qu'est-ce que le *regret?* — Un douloureux contraste entre ce qui part, et ce qui reste... Objectif et concret, le motif fuira, sans doute, léger, comme le « partant » ; mais subjectif et mental, il traduira, par une inclinaison chromatique alanguie, le geste de retrait du « *restant* », son reploiement douloureux sur lui-même.

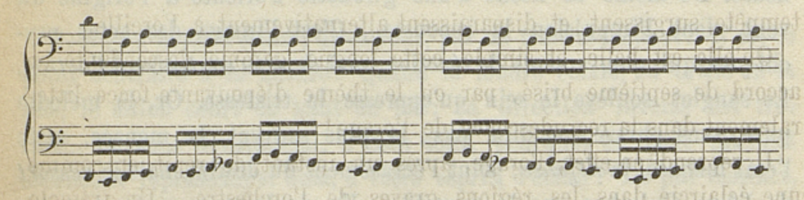
*
* *

Le double éclair de Beethoven ainsi justifié, *vrai* psychologiquement, provoque un nouveau dessin d'orchestre: c'est, pour moi, le thème « *de la fuite* ».
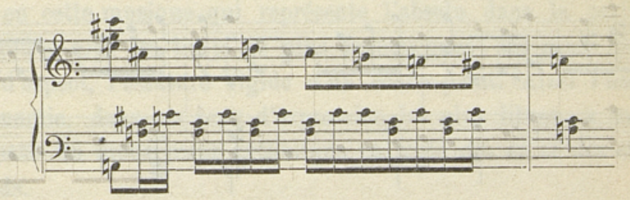


Il est en traits d'octaves, doublés par l'unisson des instruments à cordes; ainsi purement mélodique, sans accompagnement d'harmonie; d'où contraste habilement offert avec les diversités d'allure antérieures, des parties supérieures aux basses. Au dialogue heurté qui précède entre l'averse et le tonnerre, — succède un élan d'ensemble, très net, très détaché... Descente rythmée des *violons* tous parallèles, sur des degrés inégaux; — sorte d'escalier naturel harmonique, dont la structure évite les froides symétries, en amenant insensiblement à chaque palier de repos, la cadence de *la bémol*, puis celle de *fa mineur*, enfin celle de *ré bémol*.

Sur cette dernière tonique, un thème nouveau, bien enchaîné d'ailleurs au précédent, émerge du profond des basses.



Ici, le roulement de tonnerre est plus prolongé; le trait grave ininterrompu qui l'exprime, monte et descend, fiévreux, dans un espace resserré, tel un jeu multiple d'échos..., l'éclat répercuté de la foudre. Un éclair suit, puis un second roulement, puis un éclair encore, auquel succède un troisième coup prolongé... L'orage est à son premier paroxysme: on dirait que l'orchestre s'entraîne à la manière des éléments: les parties s'écartent bientôt au plus grand degré

d'amplitude; les traits de feu, traduits en triples croches, se rapprochent; d'abord lancés de 3 en 3 mesures, ils jaillissent à chaque temps fort; puis la même mesure en est illuminée par deux fois... La limite, alors, est atteinte, et — sur l'accord de *la majeur*, où, brusquement fléchit, en se détournant, l'ouragan, voici que reparaît,
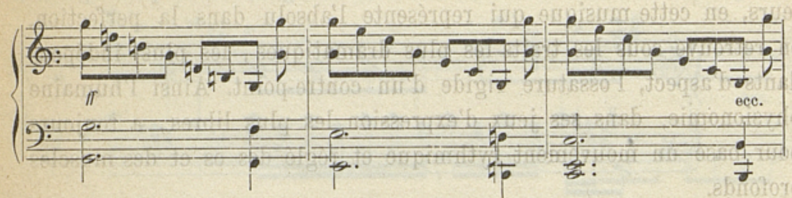


— démasqué soudain, — *le motif de l'appréhension.* Si strictement relié, de ton et d'allure, au tumulte extérieur, qu'il semble continuer une rumeur de voix couverte l'instant précédent par l'orage. Ainsi du trouble céleste au trouble humain, et du tremblement d'atmosphère à celui des cœurs, la transition est si parfaite, que l'alternance nécessaire en musique, atteint l'effet d'action simultanée. Dans ce dialogue contrasté de la tempête et de l'épouvante, le geste de fuite et d'effroi se laisse soupçonner sous les traits qui peignent le vent, le tonnerre; — on ne perd pas l'homme de vue, même quand il se taît... Aussi le drame court-il, sans arrêt, ni ralentissement, à son but; le *motif d'appréhension*, comme surmené dans ses lignes, haletant, nous entraîne, d'un souffle, vers les nouvelles rafales qui le noient... Ainsi les clameurs d'une foule, à travers la tempête, surgissent, et disparaissent alternativement à l'oreille.

Qu'elle est belle, et simple, cette longue gamme descendante en accord de septième brisé, par où le thème d'épouvante fonce littéralement dans la recrudescence de l'orage!

Il reprend, en effet, l'orage, après un instant de répit, et comme une éclaircie dans les régions graves de l'orchestre... Un trémolo sourd et nu des violons annonce une phase nouvelle. La tonalité sonore de *ré*, qui s'établit, semble donner aux cordes un regain d'énergie: les basses se reprennent à gronder, en traits de 4, puis 5 doubles... répétés jusqu'à quatre fois dans chaque mesure; — alternant d'abord avec eux, puis poursuivant sa plainte sans répit, *le motif de l'appréhension*, restreint à son premier membre, est jeté, par émissions hâtives, sur le fond tumultueux d'harmonie; son

profil inclinant, comme précipité, s'interrompt chaque fois sur un soupir, il s'entrecoupe...; un lent, graduel crescendo renfle ses accents peu à peu, le fait de plus en plus insistant, l'exaspère... ainsi jusqu'au *fortissime*, qui l'enchaîne, insensiblement, à un septième et nouveau dessin musical: le thème du *paroxysme*.



Etudiant ce thème de près, j'y trouve certain caractère de parenté avec celui *de la fuite*. Du moins une série de modulations analogues amène à peu près les mêmes cadences... Le contraste entre les basses au rythme bien scandé, martelé comme des lourds marteaux de Vulcain, et les arpèges affolés qui les accompagnent, à l'aigu, — c'est le contraste entre l'énergie fatale des éléments, déployée dans toute son ampleur, — et le frémissement d'épouvante humaine à sa limite d'acuité;... cette juxtaposition concertante de l'ample et du pressé, de l'écrasant et du fragile, — a pour effet immanquable, à toute audition, l'impression du *sublime*. — Aussi la tension, à son comble, appelle une détente; et celle-ci s'opère par la descente des violons, franchissant en octaves les 3 larges degrés *du thème de la fuite*. Ce thème, cette fois, part de *ré bémol*, pour se détourner, à la fin, sur un accord qui fait pressentir le ton de *fa*..... Mais ce ton ne s'établit pas, car aussitôt, avec une entraînante vivacité qui ne laisse pas respirer un instant, — une longue plainte chromatique du vent s'élève, et court à deux reprises dans l'orchestre. Tels ces frissons énormes qui, sous un ciel orageux, courbent les cimes des peupliers sur toute une longueur de route... Encore un de ces effets imitatifs, que Beethoven a sauvés de l'écueil de banalité, une onomatopée musicale ennoblie par la science, et par la conscience. Un autre aurait lancé, sans doute, sa gamme chromatique *au jugé*, profitant de la tolérance qui laisse courir indéfiniment toutes notes ainsi conjointes sur une *pédale* continue... Remarquez la *raison* de Beethoven, — son « intuition rationnelle », plutôt, — qui pose à cette chromatique, éolienne, mais avant tout musicale, les limites,

inférieure et supérieure, de l'accord de basse; cet accord de septième, en effet, qui gronde en *trémolo* dans les régions graves, se compose des sons: *sol* — *si* ♭ — *ré* ♭ — *mi* ♮. Or la portion descendante du trait chromatique débute par un *sol*, et se termine sur un *si* ♭; et sa portion ascendante court de ce *si* ♭ — à *mi* ♮. Partout d'ailleurs, en cette musique qui représente l'absolu dans la perfection, on retrouve sous les traits les plus dramatiques, les plus indépendants d'aspect, l'ossature rigide d'un contre-point. Ainsi l'humaine physionomie, dans ses jeux d'expression les plus libres, a toujours pour base un mouvement rythmique et réglé des os et des muscles profonds.

Cette plainte longuement déroulée du vent d'orage rappelle, dans ses lignes, le thème d'appréhension, dont elle est, pour ainsi dire, la forme extensive. Elle s'élève par une sorte de port de voix (*fa* ♯ *sol*) très bref, d'une brièveté qui contraste avec l'allongement prodigieux du trait; ce port de voix, dans l'insistance toujours plus serrée de l'idée, finit par s'isoler; après avoir servi de ressort, par deux fois, pour projeter la gamme chromatique, il saillit seul et se débande, par secousses répétées, montantes, jusqu'à l'explosion attendue, imminente depuis 5 mesures, — un coup fortissime, — la chute de la foudre, peut-être... ou le point culminant du cyclone...; en tout cas l'apogée du drame à la fois atmosphérique et mental.
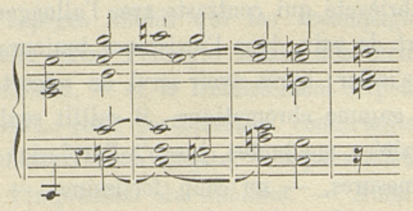
Désormais, les choses ne peuvent guère aller plus loin; l'orage a déchaîné tout ce qu'il avait d'énergie; son résidu de forces se dépense encore en trémolos des cordes supérieures, accompagnés de traits de contre-basses: ces mêmes traits que vous avez vus marquer le début de l'orage... Un *rinforzando* marquant le temps fort pour chaque couple de mesures seulement, indique un espacement dans l'effort; la modulation des segments de *trémolo* est plus brève: on sent que l'apaisement est prochain. — Mais le trouble de l'orchestre s'est trop prolongé dans sa violence, pour que le calme revienne si tôt... Ainsi que notre cœur palpite plusieurs minutes après le coup d'émotion passé, — les cordes, nerveuses encore, déchargent, en un *diminuendo* progressif, le résidu de leur vitesse acquise. Le thème du *paroxysme*, atténué, sert ici de passage au rassérènement; et son dessin fiévreux,

palpitant, à l'aigu, prend, avec le ralentissement, et l'assourdissement graduel, une expression neuve, annonciatrice d'accalmie.

Celle-ci s'accentue: le thème du tonnerre roule, comme au lointain, d'un roulement prolongé, mais assourdi; ses lignes amollies déclinent vers la tonique inférieure, doucement, — telle la foudre dont le grondement *semble*, à l'horizon, osciller dans un *rallentando* rassurant.

Quelques ressauts sonores se font entendre, avant le silence définitif; un éclair solitaire, — et dernier, illumine la nue qui fuit; — il vous semble *voir*, à ce moment, le tumulte d'orchestre au loin, derrière vous; — il a fui dans le temps, ce tumulte, comme fuit la nuée sombre et chargée, dans l'espace...

Alors, sur la ligne d'orchestre apaisée, purifiée comme le ciel, s'exhale, tout pénétré de bonheur, le dernier thème du morceau, celui du rassérènement.



Oh! combien peu suffit ici, pour dire beaucoup! — Quelques accords plaqués, très lents, d'une harmonie pure, graves et doux, forment une phrase de *merci*, profonde, religieuse, et dont la conclusion, retardée par un grondement suprême, au son perdu dans les lointains, — s'achève une première fois sur la tonique. Un second roulement encore, effacé dans l'espace, et le thème de sérénité se répète, — rappelant d'ailleurs par son contour le motif de l'appréhension, dont il est l'aspect ralenti. — Mais cette fois, aucun bruit d'orage n'arrive pour l'entrecouper; il s'élance, le doux thème, d'un long port de voix régulier, vers l'accord d'*ut majeur*, — cadence conclusive, — et transitionnelle aussi bien, car ce dernier accord, fermant la scène de l'*Orage*, ouvre le cantique final, si pur, si plein de religieuse effusion. — Tel, ce liseré blanc qui limite, sans rien interrompre, la nuée sombre d'avec l'azur.

MAURICE GRIVEAU.

DU MÊME AUTEUR :

LES ÉLÉMENTS DU BEAU, analyse et synthèse des faits esthétiques d'après les documents du langage,

1 vol. in-12 de 582 pages, avec nombreux schémas. — Paris, Félix Alcan, 1892.

(Avec une préface de M. Sully Prudhomme, de l'Académie française.)

SCIENCE ET POÉSIE, incompatibilités prétendues, conciliation par l'Esthétique,

1 brochure in-8° de 65 pages (extr. des *Annales de Philosophie chrétienne*). — Paris, Roger et Chernoviz, 1893.

(Epuisé.)

LA SCIENCE EN FAILLITE ET LA SCIENCE INFAILLIBLE, épilogue au débat Brunetière-Berthelot,

1 plaquette in-8°, (extr. des *Annales de Philosophie chrétienne*). — Paris, *Ibid.* 1895.

UNE NOUVELLE DÉFINITION DE L'ŒUVRE D'ART,

1 plaquette (extr. du *Mercure de France*). Chez les principaux libraires.

LE SENS ET L'EXPRESSION DE LA MUSIQUE PURE,

1 plaquette, avec exemples notés (extr. de la *Rivista musicale italiana*) Turin, Bocca fr. 1894.

(Epuisé.)

ETC. ETC.



TULLE, IMP. MAZEYRIE



